

温婉隐忍白娘子

——谈李金鸿的昆曲《金山寺》

■ 冯海荣

摘要:李金鸿先生是著名的京剧表演艺术家和教育家,活跃在20世纪40年代的京剧舞台,解放后逐渐从事教学工作,以规范唯美的学院风格为后辈传道授业。他在昆曲《金山寺》中对白娘子的表演处理,娴熟地运用四功五法,通过柔美的身段,从心劲生发气韵相合的“圆”意;虚实相生的节奏等表现出独特的韵味,与白娘子温婉隐忍的人物气质相契合,塑造出极具美感的舞台形象。

关键词:李金鸿 白娘子 手姿 气息 人物塑造

2011年2月16日京剧被联合国教科文组织列入人类非物质文化遗产代表作名录。作为一门舞台艺术,在两百余年的京剧历史中,很多演员付出了艰辛的努力,留下了宝贵的财富。著名的京剧表演艺术家、教育家李金鸿先生就是其中的佼佼者,他在京剧的传承过程中,发挥了重要的作用。

李金鸿先生7岁进入中华戏曲专科学校开始学习京剧,经历了老旦、老生、武生、小生各行的尝试,后确定学习武旦行当,先后向“十阵风”张善亭、“九阵风”阎岚秋学习,又向诸茹香老师学习花旦。毕业后向王瑶卿先生学习刀马旦,向韩世昌先生学习昆曲,向包丹庭先生学习小生,打下了全面扎实的艺术功底。又先后拜尚小云、梅兰芳为师。曾与宋德珠、阎世善被誉为武旦“三美”。解放后在中国京剧院演出小生剧目,并开始教学工作。1973年调至中国戏曲学院任教,是中国戏曲学院首批被评为教授职称的专家,并享受国家级特殊津贴待遇。

李金鸿先生博采众家之长,功底扎实,文武兼长,应工武旦、刀马旦、花旦、小生等诸行当,擅演剧目有《金山寺》、《扈家庄》、《杨排风》、《虹霓关》、《泗州城》、《摇钱树》、《战金山》、《十字坡》、《小放牛》、《战宛城》、《翠屏山》、《马上缘》等,在长期的舞台实践中形成了规范、柔美、大方、细腻的特点,且一戏一特色,在人物塑造的过程中避免了千人一面的现象。从教以来,更以规范大气的学院风格为众多京剧界后起之秀传道授业。

本人1991年起跟随金鸿先生学习,深感资质愚拙,不能表现金鸿先生旦角艺术的舞台魅力,但一

直在努力,希望能从形似开始,把先生的美妙技艺原原本本地继承下来,同时也通过拙作对先生的艺术加以总结,以与同行探讨学习。

对李金鸿先生艺术的总结,我想从先生擅演和常教的几出剧目入手,结合京剧艺术的共性特征和先生的个性表现加以概括。本文就从昆曲《金山寺》中白娘子这个人物的表演来进行分析。

白娘子这个人物,是大家非常熟悉的一个舞台形象,源于长期盛传于民间的白蛇故事。京剧、昆曲、川剧等很多戏曲剧种均有此剧上演。京剧的著名旦角演员也都曾演出此剧。本文所述之白娘子为昆曲《金山寺》一折中的表演。昆曲《金山寺》包括全本《雷峰塔》中的两折:“烧香”、“水门”。这段故事讲的是许仙受法海蛊惑上山烧香,白娘子恐怕丈夫听信法海的挑拨,与小青来到金山,欲接许仙同归。但法海不允许许仙与白娘子相见,白娘子再三恳求,法海坚持不允,白娘子忍无可忍,遂令众水族水漫金山,后终因身怀有孕,体力不支而退。剧中的表演在[醉花阴]、[喜迁莺]、[出队子]、[刮地风]、[四门子]、[水仙子]等曲牌中连缀。本文重点表述的是从白娘子与小青乘舟至金山寺,苦求法海未果至水漫金山开打之前这段亦唱亦舞的表演。

白娘子的扮相:白色战裙战袄系腰巾子,腰跨白色短穗宝剑,足蹬白色彩薄底,头戴小额子,系一大两小白色绸子打的彩球,大彩球在头顶,小彩球垂在腮边,绸子顺两耳垂至膝部,双手无名指各系绸子两端,在做动作时绸子随之舞动,增添造型和过程美。在这一折戏的表演中,白娘子的表演区基

作者简介:冯海荣,中国戏曲学院教师;主要研究方向:京剧表演与教学。

本在大边儿一侧,小青在小边儿一侧,那么观众看到的就是右边白娘子、左边小青,两人的同唱同舞也是此戏一大看点。白娘子和小青的表演基本是对称的动作,尽管身段唱念基本相同,但却有完全不同的人物性格,白娘子温婉隐忍,小青刚烈爽快,故而从表现上亦有很明显的区分,这种区分也给观众很强烈的对比,增加了观赏性,在此不赘述。

人物在本折戏中的基调。白娘子,介于人、妖、仙之间的一个神话人物,她的出身是妖,经上千年修炼几欲成仙,至凡间后与许仙结亲生子,又似为凡间一人。她对许仙忠贞温柔,温婉是她的性格主调,在本折戏中,她希望能以一种平和的方式把许仙带回家。因为她善良温柔的个性,对法海也存有一丝幻想,希望法海能在她的哀求下放回许仙。基于这一原则,白娘子从一开始就是忍耐着,恳求着甚至是哀求着法海,即便是期间有些许的爆发——“你这等无礼,俺来擒你也”,过后仍是“只为俺美郎君再去求饶”,直至最终无法得到法海的丝毫同情,这才决定动武。因此,白娘子的主要情绪就是忍耐、哀求,到法海使青龙禅杖打她后,才引发她的怒火,但因她温柔的个性,这种怒火的表现也是比较含蓄的。而在这种隐忍的表现过程中,也夹杂着从小青和水卒对白娘子的服从,投射出白娘子的外柔内刚、高深的法力以及控制大局的气势。这种气势在白娘子的表演中通过细节也有所展示。

人物的大基调出来之后,再来看一些基本的表演处理。从本部分的表演来看,白娘子在此剧中应属于刀马旦行当,结合人物的特征,一些基本动作会有变化,例如:

“山膀”——这是最基本的一个动作,一般的“山膀”基本是平的,从肩到手小指的外侧,在一个水平线上。金鸿先生对这出戏中的白娘子这一人物的山膀,作了如下处理:从肘部微微下压,改变了完全平行的山膀,而成为一个手指尖微微上翘,整个手臂微微下弯的山膀,并且手掌向外推,把手腕部分完全亮出来,使得半圆的弧线从肩部延伸到指尖,这样看上去,整个人物就显得柔和起来。

“脚步”——白娘子的脚步以稳为主,特别是前半段在船上的表演,这种稳正好与乘舟的写意表现相符,白娘子在前,小青在后,前慢后快,小船在舞台上随心而行。在后半部分节奏稍快起来,白娘子脚下需要用圆场的地方也要保持稳的感觉,避免出现“贼”和“溜”的情况。

整体表现——白娘子的形体感觉趋于柔软和舒缓。面部表情变化不大,眼神也比较柔,很少亮脆相。再看小青,则正好相反,她的山膀保持了平的状态,与刚烈的性格相符;她的脚下很溜,动作利落,亮相干脆,面部表情和眼神也更冷峻,唯有面对

白娘子时会有关爱和服从的表现。这样,舞台上的的人物性格鲜明了,观众看起来也就有意思了许多。

我曾向先生请教,先生的《金山寺》基本是宗的梅兰芳先生的路子,但其实这出戏因为有曲牌节奏的限制,当时无论哪位演员演,路子也大致是相同的,只是在一些细节上有不同的处理。那么金鸿先生的表演,就是在上面谈到的一些基本原则前提下,又有独特的味道,包括:腰身的灵活;上下身的拧劲;从心劲生发体现到身段表演的“圆”意;虚实相生抑扬顿挫的节奏……这些独特的表现与对白娘子这个人物情绪的理解结合在一起,就形成了完整的人物塑造。下面我们就主要通过各段曲牌表演中的一些例子来看看李金鸿先生细腻独到的表演。

一、[醉花阴]

白娘子上场后,开唱[醉花阴]前起[大锣帽子头],双缓手拉双山膀,再双手分缓,左手托剑右手按掌亮相,这个过程看似简单,不外是拉双山膀和缓手,却蕴着心劲、气息、节奏各方面综合在一起的味道。首先看心劲,“大台”锣鼓中,先出心劲,随之以腰为轴向右微提,带起双手划小半圆,同时伴气息跟随,直上右步;“仓”锣鼓时手下落至左手山膀处,气息随之下沉呼气,左脚跟上别步;“不来台”锣鼓时右手拉开双山膀,退步,气息放松;“空”锣鼓时双手分缓,上左步夹右旁腰,气息随着上吸;“仓”时左手托剑右手按掌,放松亮相。从腰的不明显的中心控制,锣鼓和动作的准确节奏,再到气息随动作的起伏,贯穿下来,就构成这样看似简单却蕴含内理劲头的表现。白娘子在这个很短的细节里,已经传达给观众一个婉转温柔并且有气势的人物形象。

接下来[醉花阴]的第一句“恩爱夫妻难撇掉”也是非常有韵味和特点的。“恩爱”两字随笛子声出,眼神尽显对许仙的柔情蜜意,“夫妻”二字拱手,在“妻”字尾音和“才大才”锣鼓中转身背对观众,“难”字抬双手再往回转身,“撇”字双手向左缓亮相,“掉”字退三步双手三番不同的缓手。这一句唱一组动作有三个亮点,第一个是“难”字的转身:向后转再转回,这个过程很连贯并且有种揉的感觉,向后转到位马上用头部带着再转回,下巴找左肩,“难”字的尾音有一个似有似无的停顿,同时气息微提,为“撇”字的缓手做准备,这个停顿也是一个似亮非亮的亮相,造型很柔美。第二个亮点是非常与众不同的,就是近乎一顺边的动作,缓手时上右步,整个人向左侧身,缓手再上左步亮相,虽是有些一顺边的动作,但做出来却让观众感觉到很舒服。第三个亮点是“掉”字的三个退步和按掌手势,每一步的手势都不一样,第一步双手交叉缓,第二步左手直接拉回,第三步双手上抬,不是简单的退三步都

用同一种手势,使得动作看上去很有层次也很有味道。这三个亮点更是难点,很容易就做成浮于表面的转身;看着别扭的一顺边;简单的交叉缓手按掌……如何能做到位,需要心劲、气息、节奏、对人物的理解各方面的配合。

接下来“因此上”和后面的“只怕他”,是两组对称的动作,是金鸿先生灵活腰身和上下身拧劲的典型表现。腰部以下纹丝不动,上身以手领起,向反方向尽量拧上身,同时重心上提,整个人从腰部为界,上下身是完全不同的方向,把子午相夸张到极致,使得这个相看上去有一种非常矛盾的美感。

“把奴抛”这三个字特别强调唱与动作的气息节奏的融合。特别是在“把”字的唱中,配合双手分别抬起,必须赶上相应的唱腔音符,同时气息随之而动。“抛”字通过手的下按,腰和头的配合,把白娘子哀怨的情绪表达的很到位,这个叹息式的按手在戏中屡屡出现,也是表现人物的委屈,令人怜惜的一个典型动作。

二、念 白

[醉花阴]之后,众水卒上场拜见娘娘,此时的念白“站立两厢”,简单的四个字,瞟一眼水卒,右手微挥,“两厢”两个字以气托出,一字一顿,通过眼神的配合和干练的念法,表现出白娘子统领水卒的气势。之后的一段念白,在保持基本意味的基础上,注意语气的生活化,同时做到以心带戏,以戏带动,以动带念,这样一个表达的顺序,比如“不能劝止”和“也曾嘱咐”,均是先有情绪然后有动作,最后才张嘴念词。在见法海时,白娘子表现出了非常客气的请求,首先在小青气愤地喊出“秃驴”时,制止了她,接着就满脸堆笑地跟法海道出此行的目的,这里的词是这样的:

“啊,老禅师,你是佛门弟子,快快放俺丈夫出来,我们一同回去呀!”

从念白本身的韵律上没有什么特殊的地方,但如果情绪表达不到位就又流于平常了。这句话重点突出的情绪就是“看脸色”,看法海的脸色,所以在念词时一直看着法海,并且面部堆着客气的请求的笑容,只有在“回去”时向外看了一眼,“呀”字马上又看回法海,并且带着“您看成不成啊”的询问语气,形体上微微向前探身,略有低三下气乞求之感。白娘子这种隐忍的乞求与法海马上念出的“哼,孽畜啊孽畜”也形成强烈的反差。正是这些细节的精心表现,使观众在欣赏的时候才会感受到白娘子的委屈和隐忍,演员也才做到了引领观众进入对戏剧人物的体验中。

三、[喜迁莺]

从本段开始,白娘子和小青基本都是对称的动

作了,并且多是“八”字形的内外开合调度,再配合娇美的身段表演,不同的性格情绪以及两人手中舞动的绸子,观赏性很强。每每在从台口向里指向法海时,脚下向里走,拧腰留上身是最基本的原则,避免把后身整个给观众。

“恁只顾将虚浮来掉”一句,“虚浮”和“来掉”的动作基本一致,但从幅度上有所区分,“虚浮”时向内拧身,双手交叉缓手开合的幅度大,“来掉”时则身体不动,只双臂在胸前小交叉缓手,这样可以避免相似动作的雷同,看上去很有层次。

昆曲表演中对唱与动作的准确性要求很严格,在这里也有突出的表现,哪个字应该是什么动作,亮眼睛亮在什么时候,都是有着严谨的要求。比如:“喂呀心懊恼”这一句,是双手轮流在胸前抖颤的动作,表示“心懊恼”,脚下配合上步,右手先在胸前,眼睛低垂,换左手时向外亮眼睛,再换右手时眼睛又垂下,再下面左手握宝剑必须赶上“懊”字后面的“扎”这个锣鼓点。类似的地方不胜枚举,如果眼睛总是看地或一直亮在外面都不好看,唱与动作的准确配合,眼神运用的恰到好处由此可见一斑。

四、[出队子]

白娘子对法海的忍耐确实不是凡人可以做到的,即便出手“俺来擒你也”,之后仍是“只为俺美郎君,再去求饶”,在这一句唱中揉入了柔美无奈的身段。“美郎君”向前拱手,“再去”时,退右步,摊双掌,左脚慢慢撤回紧贴右脚,无奈地摊手小跺脚,“求饶”时半个云手,上步转身,由手带着身体拧腰转到位,把柔肠百转、无可奈何的白娘子表现的十分到位。还有“礼拜焚香比天高”这句唱中的“比天高”,简单的上步配合半个云手,上右步起云手时,右步与双手呈相反方向,身体又是矛盾的拧姿,并且极尽柔美,再配合右步一个小掂步,右手领起上指,同时下蹲。表达“比天高”的意思。这两处的表演尤其显示了金鸿先生从细节中追求美的境界,也正是对这一处处细节的揣摩,才造就了这个隐忍哀婉的白娘子。

五、[刮地风]

在这一段表演中,最具特色的是白娘子和小青搭肩的动作和造型。“只因这两般儿,佛力无穷妙,只看俺怯身躯……”,“生擦擦的拆散了俺凤友鸾交,哎活活泼的好男儿……”,这两句的动作,均是从台中起,两人搭肩,头两句先向大边台口斜上趋步,白娘子半蹲向外指左手,小青站相向外指右手,两人一高一矮手臂呈一条斜线指出;后两句仍是从台中起步,搭肩后向小边台口上步,小青半蹲白娘子站立,所不同的是手指出亮相后,在唱到“凤”字时,(下转第115页)

在这里的。”(见《李慕良操琴艺术谈》144页,北方文艺出版社1992年12月版)

这句曲折波动的长腔,马连良唱得明快洒脱、跌宕生姿,伴奏更是繁拉简唱、裹贴丝丝入扣。伴奏中还突出使用了高拉低唱手段(如“三人”二字,京胡奏为高音1111,右手腕力爆出强音),以及连续不断的快弓密奏构成抑扬顿挫、节奏鲜明的音乐化“套子”音型。每当马连良唱到这里,不等拖腔收束已是满堂彩声。

(三)别开生面的散节拍抒情妙法

马连良以演唱散节拍唱腔最享盛名。内行人士都深有体会【散板】、【摇板】无论是唱是拉,都是最难掌握火候的腔型,而马派唱腔对于这种散腔却处理得张弛有致,并成为他细致刻画人物复杂内心活动的绝技。例如,《十老安刘》蒯彻【西皮散板】唱腔,有一对不规则的上下句词格,上句十一个字,下句十九个字,在传统词格中实属少见,而马连良却处理得恰如其分,更觉腔法新奇动听。

再如,《一捧雪·雪杯圆》的【二黄散板】唱腔处理。其中,傅氏(老旦,李多奎饰演),莫怀古(老生,马连良饰演),两个角色对唱数句【二黄散板】。当傅氏唱到:“掌家莫成哪里去了”,莫怀古白:“你来看——接唱:“他他他……与我在蓟州堂上与我代劳。”马连良从人物性格出发,用了一个情真意切、感人肺腑的长音拖腔,将悲情发挥得淋漓尽致,使这句唱腔产生了强烈的音乐感染力。

(上接第112页)小青的右手食指往回,与白娘子的左手食指相搭,然后再缓手指出去。这样,两边看似相同的动作,又因这食指的一搭而生出变化,产生了新鲜的意味。正所谓,细节中出大势。

六、[四门子]

这段舞双剑的表演,在准确的唱与动的配合中,腰身与剑锋协调一致,韵味十足。两句“快送出共衾同枕前来到”,相同的亮相,因为一个向里一个向外,又给观众看到不同的样貌。“恨恨恨”三个字,分别由双剑合璧到拉开呈高低“顺风起”相,过程柔韧,亮相精准,双剑平行。“恁叫俺回峨嵋把恩爱绝抛”,这一句剑走云手,脚转身,脚下到位后,剑再一小云手随之向左下摆,腰跟过去后马上向右拧回,剑锋同时随手腕一转,左腿微吸贴右小腿,一个短暂的造型,这一过程由上至下,由内而外,由右至左再拉回,真真是控制在一个完整的气团中,把白娘子决不抛却恩爱的心意,百转的柔肠表现的淋漓尽致。而在这节奏稍快的连贯曲牌唱做中,把这些

马连良演唱散节拍唱腔时,善于运用“情理之中、意料之外”的节奏对比方法处理字腔关系,如延伸尾音与干净利落的急收腔相互衬托,使散节拍固有收腔为之一新,具有极强的音乐逻辑性。

事实证明,马派唱腔不仅华丽动听,重要的是感情色彩浓郁。其唱腔旋律并不繁杂、更不花哨,却含有极其丰富的思想内涵,其生命力正是源于丰满的音乐形象和把握人物、适应时代节律的先进审美艺术观。这种审美艺术观往往是艺术家神采焕发的催化剂和艺术精进的推动力,甚至成为艺术流派的重要标志。

马派唱腔,勇于革新、精于唱情,堪称雅俗共赏,做到了顺应时代,以永久的新鲜感吸引着观众。他的演唱,以人物蕴涵的复杂感情,节奏鲜明地形之于腔,形成独具艺术魅力的唱腔丰彩,为京剧开创了一代新声。

马连良革新传统剧目,并排演了大量新剧目,特别是与李慕良合作共同创作的《赵氏孤儿》、《赤壁之战》、《海瑞罢官》、《杜鹃山》等新剧目,人物性格鲜明。无论是《赵氏孤儿》程婴观画的二黄抒情唱腔,还是《海瑞罢官》海瑞的性格化新唱,均成为马派唱腔的宝贵财产。可以说,在马派唱腔的字里行间,尽显了中国国粹的博大精深和无穷魅力。

(责任编辑 李 钧)

精彩之处做到位,却也是实的不易。

凡此种种,让我们通过手眼身法步的过程表现,体味到演员身段表演的柔美,特别看到很多与众不同之处,别有韵味,再结合演员面部表情的委屈和唱念中的语气,传达给观众白娘子的温婉和隐忍。我们可以从金鸿先生在本剧中的处理中发现,同样的手眼身法步,可以有不同的表现方式,山膀可平可低,脚步可快可慢,子午像可适度亦可拧到极致……无论如何表现都需要结合人物的性格特征和在此剧中的规定情境,更需要具有深厚基础的演员通过有个性的创造,才能塑造出丰满的人物,带给观众美的艺术享受。

撰写此文时,金鸿先生身体已每况愈下,尽管有草稿请先生过目,遗憾的是未能再得到先生的进一步指正。2010年8月20日,先生驾鹤西去,作为学生的我只有努力继承先生的艺术,以报师恩。

(责任编辑 曲谨春)